

Estrellarse contra la superficie

Crashing against the Surface

Dolores Martínez Ramírez: lolamartinez.foto@gmail.com

Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Breve biografía

Dolores Martínez (Madrid, 1981) es Licenciada en Bellas Artes, en la especialidad de Artes de la Imagen. Obtiene el DEA en Bellas Artes y Categorías de la Modernidad (UCM) en 2008, así como el Máster en Fotografía Creativa por la escuela EFTI. Es docente y coordinadora de Análisis de Formas II en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Alfonso X el Sabio desde 2006 a 2013, y coordinadora de los estudios de Arquitectura desde 2010 a 2013. Actualmente es doctorando en el programa de Comunicación Arquitectónica de la ETSAM. Su labor académica se desarrolla en paralelo a su carrera artística como fotógrafa, realizando numerosas exposiciones nacionales e internacionales de su obra en Madrid, París, Londres y Venecia, entre otros. Ha sido becada en residencias artísticas en Alemania y Francia para continuar sus investigaciones sobre la imagen.

Resumen

El régimen escópico (Jay 2007, 117) aún vigente en la imagen cinematográfica se rige por unas normas que pretenden garantizar la ‘universal representabilidad’. Asumiendo que esta normativa pretende perpetuar la correspondencia, ya clásica, entre lo ‘real’ y lo representado, es precisamente

en la excepción a alguna de las normas, donde éstas se hacen presentes. En la imagen cinematográfica, la opacidad, la materialidad intraspasable, homogénea y lisa de la superficie de la pantalla, se presenta paradójicamente, como la excepción que desactiva su propósito más inmediato: la ilusión de transparencia, la profundidad, la ventana y la mimesis de lo real. La reflexión sobre esta condición concreta de la superficie permite cuestionar tanto la imagen como ilusión de espacio tridimensional verosímil, como representación pasiva observada. Si para saber hay que “situarse sobre los dos frentes que conlleva toda posición” (Didi-Huberman 2008, 11), en una reflexión sobre la imagen, estos dos lugares son el del observador y el de la propia imagen; una dialéctica sólo posible desde el plano irreducible donde se tocan estos dos puntos de vista: la superficie.

Palabras clave

Superficie, anomalía, excepción, pantalla, muro.

Abstract

The still existing scopic regime (Jay 2007, 117) in the cinematographic image is governed by rules intended to ensure a ‘universal representability’. Assuming that those rules seek to perpetuate the classical correspondence between “real” and represented, it is precisely in the exception to any of those rules, where they actually show themselves and makes us aware of their existence. In the cinematographic image, to show the opacity and homogeneous materiality of the surface, paradoxically presents itself as the exception that disables its immediate purpose: the illusion of transparency, depth, window and mimesis of the real. Reflecting on this particular condition of the image –its surface– challenges both the image as a credible illusion of a three-dimensional space, as much as a passive representation only to be observed.

Keywords

Surface, anomaly, exception, screen, wall.

El problema de la superficie

“(...) *La destrucción del muro* que separa el ‘Edén’ del ‘Gehinnom’ es pues la intención secreta que anima la ‘Badaliya’ (...) frente a la hipócrita ficción de lo *insustituible* del singular, que en nuestra cultura sirve *solo para garantizar su universal representabilidad*” (Agamben 2006, 26).



Fig.1. *La Rosa Púrpura del Cairo*, (Woody Allen, 1985) y *Orfeo* (Jean Cocteau, 1950).

Desde sus comienzos, el problema de la representación es sin duda, el problema del símbolo que suplanta –o intenta suplantar– la realidad. “Esta ambición ha sido la del engaño a los sentidos y a la inteligencia, como ya avanzó Platón, pues quiere hacer creer al observador colocado ante la imagen, que está en realidad ante su referente y no ante su copia” (Gubern 1996, 8).

La componente ‘mágica’ o verosímil de la representación ha sido motivo de interminables discusiones tanto en la leyenda en la que “una doncella de Corintio trazó sobre una pared la silueta del rostro de su amado, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia” (Gubern 1996, 9), como en los relatos de Plinio sobre los pájaros que picoteaban las uvas pintadas por Zeuxis y en las “críticas de Platón hacia la pintura” (Gubern 1996, 10); o incluso mucho antes, en la representación del bisonte en la cueva, durante el Paleolítico Superior. El planteamiento del problema desde la reflexión escrita no puede ser independiente de una reflexión directa y crítica sobre

el medio, lanzada desde la propia representación.

Roman Gubern afirma que “en nuestra cultura se aprende a leer las imágenes casi al mismo tiempo que se aprende a hablar” (Gubern 1996, 16) y sin embargo, la capacidad casi intuitiva de decodificar la representación bidimensional, se acusa en el desconocimiento de la gramática del medio. Ya en 1927, Moholy-Nagy escribió que “el analfabeto del futuro no será un iletrado sino el ignorante en materia de fotografía” (Moholy-Nagy, Didi-Huberman 2008, 44).

Los elementos contextuales para abordar al completo la sintaxis de la imagen son demasiados: la caja perspectiva, la historia de la pintura y el teatro, el punto de vista fijo, la fuga, los colores, las formas, lo real, lo abstracto, la imagen como “sujeto singular –fundamento del arte del retrato–” (Gubern 1996, 27) o como “sujeto categorial –el bisonte, el caballo, el cazador–” (Gubern 1996, 27), entre otros muchos.

Curiosamente los elementos estructurales, especialmente una de sus componentes irreductibles, parecen pasar más desapercibidos en las reflexiones teóricas sobre la imagen: *la condición de superficie*.

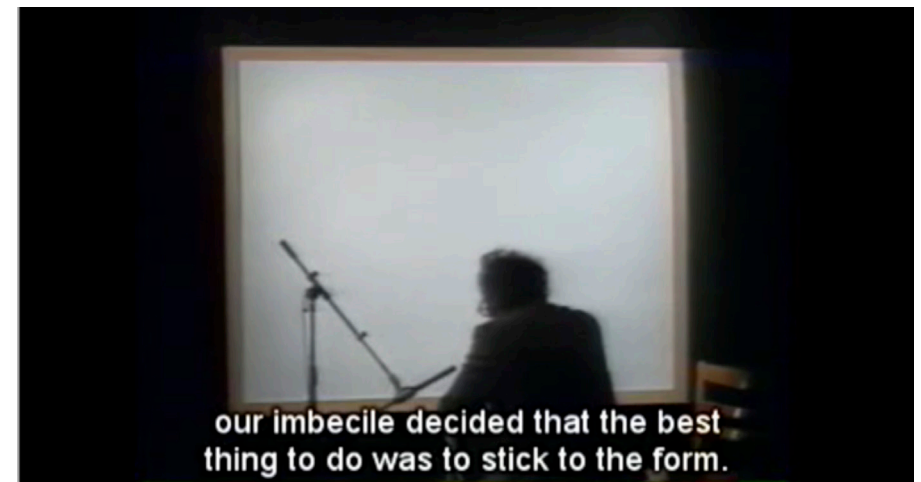


Fig.2. Fotograma *Changer d'image*. Jean-Luc Godard (1982) (I)

Si bien el debate final de la imagen sigue estando ligado al problema de la ‘mimesis de lo real’ y la ‘ilusión de profundidad’, tanto en pintura como en las artes mecánicas que la suceden –fotografía y cinematografía–, el lugar donde la historia de la representación bidimensional se encuentra, es precisamente en *esa superficie mediadora* donde todo ocurre. Es un problema formal y en última instancia, material.

El cine comparte con la pintura el hecho de que en él todo pasa en *una superficie*, en las dos dimensiones de la pantalla. La tercera dimensión, la impresión de profundidad, la profundidad de campo misma, constituyen la primera y principal articulación del embuste cinematográfico: *la superficie vista como profundidad* (Comolli 2010, 27)¹.

El problema de la superficie en la representación, aglutina y da lugar a los elementos concernientes a la construcción del espacio verosímil. La “eficacia de lo real” (Comolli 2010, 124), de la apariencia tridimensional, depende de un elemento liso y homogéneo que paradójicamente no se percibe como tal: lo que se denomina ‘cuarta pared’².

Al utilizar este término, se perpetúa de nuevo la ilusión de existencia de una tridimensionalidad ilusoria. Sin embargo, la condición material de la imagen, recuerda que es en último caso bidimensional. Objetivamente se puede reformular la cita de Comolli, asegurando que el cine comparte con la pintura, que en ellos, todo es superficie, pero superficie ocultada.

Si se asume que el problema de la superficie bidimensional, como soporte de la representación cinematográfica, aparece vinculado a la historia de la pintura, es pertinente entonces establecer el análisis en la primera mitad del s. XX, momento histórico en el que ambos medios se superponen.

1. El énfasis es de la autora.

2. El concepto de ‘cuarta pared’ fue creado por el director teatral francés André Antoine (1857-1943). Antoine acuñó este término precisamente para separar a los actores del público, para que olvidaran de su presencia, y de esa manera ganar naturalidad en la representación. Bertolt Brecht y Antonin Artaud son los primeros que lo utilizan de modo contrario, para ‘romper’ este muro e involucrar al espectador.



Fig. 3. Fotogramas *Viste à Picasso* (Paul Haesaerts, 1949) y *Pollock* (Hans Namuth, 1951).

Uno de los máximos defensores de la recuperación específica de la *superficie-plano* en este período histórico es, sin duda, Kazimir Malevich. Si bien otros artistas de las vanguardias se habían ocupado de traer el ‘fondo’ al ‘frente’, se puede decir que Malevich se ocupa de despojarlo de materia, de limpiar la mesa de operaciones para dejar sólo la tabla al descubierto.

Las investigaciones de las vanguardias pictóricas del s. XX vinieron formalmente ligadas, no por casualidad, al rechazo de ‘lo figurativo’ –la forma verosímil–. Malevich actúa en sus investigaciones como un ‘cirujano’ que va eliminando todo lo que considera superfluo de la imagen para intentar destilar una especie de gramática de la representación pictórica, sin estar sometida a los discursos o adoctrinamientos de lo narrativo o lo figurativo.

El pintor ruso escribe sobre este asunto, a modo de manifiesto e invitación: “seguidme, camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo, (...) he vencido al forro azul del cielo (...) ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre” (Malevich 1996, 281). El abismo al que se refiere Malevich, se puede relacionar rápidamente con la pantalla en blanco antes de que la proyección se ‘apropie’ y adhiera a la superficie, re-significándola con un código propio del ‘perspectivismo cartesiano’ (Jay 2007, 16).

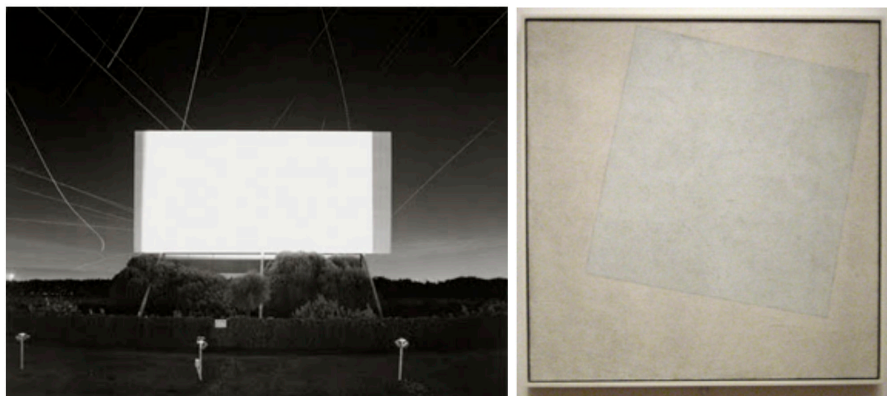


Fig. 4. Fotografía de la serie *Theaters* de Hiroshi Sujimoto³ y Blanco sobre blanco de Kazimir Malevich (1918).

En el sistema suprematista, la *superficie-plano* es la unidad que define la existencia del espacio, contrariamente al sistema establecido en el Renacimiento, donde la construcción de *la caja perspectiva precede a la existencia de los elementos pictóricos* que deben colocarse obligatoriamente dentro de los límites que la construcción perspectiva les asigna (Nakov 1996, 137).

Esta afirmación del historiador ruso Nakov, resuelve en un momento concreto de la historia de la pintura, el problema frente a la imposición de la ilusión de profundidad, del cual la imagen cinematográfica no puede liberarse, ya que la máquina construye ‘por defecto’ una combinación de luces y formas que el cerebro inmediatamente decodifica en ‘espacio tridimensional’. Esta operación está grabada implícitamente tanto en la propia naturaleza de la máquina, como en la de la percepción visual, y por ello parece pasar desapercibida en la mayoría de las ocasiones en las que se teoriza sobre ello.

En este singular momento histórico –principios del s. XX– el triunfo de las

3. Hiroshi Sujimoto explica este proyecto nacido de la idea de qué ocurriría si capturara una película entera en una sola exposición. El resultado, dice él mismo en su web oficial, “explotó detrás de mis ojos” (Sujimoto).

vanguardias que avanzan hacia un futuro de una representación liberada de la mimesis de lo real, se solapa con la aparición de la representación fotográfica y cinematográfica, que restaura todas las batallas ganadas al espacio perspectivo albertiano.

Quizás de esto se quejaba Sergei Eisenstein, cuando recalca que “la fotografía (...) conserva en su vieja metempsychosis (...) tradiciones de este período de madurez de un arte –la pintura– y el infantilismo del arte que la sigue –la fotografía–” (Eisenstein 1931, 10).

La relación de Malevich y sus investigaciones sobre ‘el cuadrado negro’⁴ suprematista (1913) - y su defensa como forma primera y síntesis de toda materia - que inmediatamente remite a la defensa del ‘Dinamic square’ de Eisenstein (1931), no es aleatoria.

En efecto, Eisenstein y Malevich se conocen en un pueblo cercano a Moscú en el verano de 1925, fecha de la que datan los primeros escritos sobre cine que se conocen del suprematista ruso. La relación de la obra de Malevich junto con la aparición de las técnicas cinematográficas, y sobre todo, su relación directa con Sergei Eisenstein es importante para comprender ciertos aspectos de la revolución formal que ambos emprenden en sus respectivos campos.

Margarita Tupitsyn, una de las pocas investigadoras que ha ahondado en la relación entre ambos autores, aportó datos interesantes en la exposición denominada *Malevich y el cine* –presentada en el Centro Cultural de Belém en Mayo de 2002 (Lisboa)⁵–. Tupitsyn establece la importancia de las investigaciones plásticas del artista en relación a la creación cinematográfica rusa del momento sugiriendo un contagio del suprematista ruso con este nuevo medio, como posible explicación a su polémica vuelta a la figuración, así como una relación directa del ‘cuadrado negro’ con el concepto de fotograma cinematográfico.

4. Uno de los pocos títulos de obra de Malevich que hace referencia directa a una forma geométrica.

5. Esta exposición se pudo ver también en la Fundación la Caixa de Madrid (2003). <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Malevich-al-cuadrado/5808>>

En uno de los escritos originales sobre cine de Malevich, *Painterly Laws in the Problems of Cinema* (1929), descubre una posición crítica hacia la simbiosis de la pintura con el nuevo medio. Malevich hace hincapié en la falta de riesgo e innovación que, según su punto de vista, demuestra el nuevo arte del cine. El autor repite varias veces, que el cine debe ser un arte que se debe auto-referenciar y no copiar los problemas propios de la pintura; algo que también denunciaría Eisenstein dos años más tarde en su conferencia *Dinamic Square* (1931).

Malevich insta a los cineastas del momento a que busquen y trabajen con un lenguaje propio, llegando a afirmar, que “hasta que esto no exista, es mejor estudiar a los maestros de la pintura (...) Hay más modernidad en el dinamismo de Russolo que en *Monty Banks gets Married*”⁶ (Malevich 2002, 156).

Tanto Eisenstein como Malevich demandan la separación y la autonomía de ambas artes y coinciden en proponer para el futuro del cine los recursos enunciados por las vanguardias constructivistas, como defensa del dinamismo por encima de todo⁷, volviendo a atar el futuro de un arte a cuestiones formales de otras disciplinas. Como Malevich reconoce, “el dinamismo por sí solo no salva el día y no libera al cine del estado ilusorio de cualquier pintura (...) Si ha habido innovaciones en el cine, estas innovaciones han permanecido por entero en la esfera de las preocupaciones pictóricas” (Malevich 2002, 147).

Como estas afirmaciones demuestran, ni los pretendidamente más arriesgados, estaban finalmente preparados para empezar un arte desde el “grado cero” y construir un lenguaje despojado de historia. De esta manera, con pocas alternativas posibles, la imagen cinematográfica y fotográfica se posiciona inexorablemente en la historia del s. XX recuperando una ‘falsa objetividad’, el lugar del ‘trompe-l’oeil’, que Pascal Bonitzer define como ‘falsa medida’ y ‘realidad trucada’ (Bonitzer 2007, 73).

6. Referencia a la película *Wedding Bells* (1924) dirigida por Harry Edwards, posiblemente distribuida en la Unión Soviética bajo el título *Monty Banks gets married*.

7. En la conferencia *Dinamic Square* (1931), Eisenstein defiende el formato cuadrado apelando a su “viril verticalidad” y dinamismo.

Saltar el muro

En la historia de la representación, se pueden encontrar operaciones que llevan al límite este ‘*trompe-l’oeil*’, llegando a personificar las representaciones, presentando la posibilidad de que éstas se vuelvan un sujeto y se escapen de la superficie, simulando cobrar vida. Este es el caso de la obra de Pere Borrell *Huyendo de la crítica* (1874) –que se utilizó para promocionar la exposición *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe-l’Oeil Painting* en la National Gallery of Arts de Washington (2002)– o del protagonista de *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985). Todos ellos casos excepcionales que ejemplifican la ruptura de la cuarta pared para sugerir la emancipación del sujeto representado, estableciendo por tanto, el punto de vista ‘personificado’ de los elementos figurativos, que dejan de ser un mero objeto pasivo de observación para el espectador: “La pantalla es un muro, un muro que está hecho para saltar” (*Histoires du Cinema*, 1988-1998).

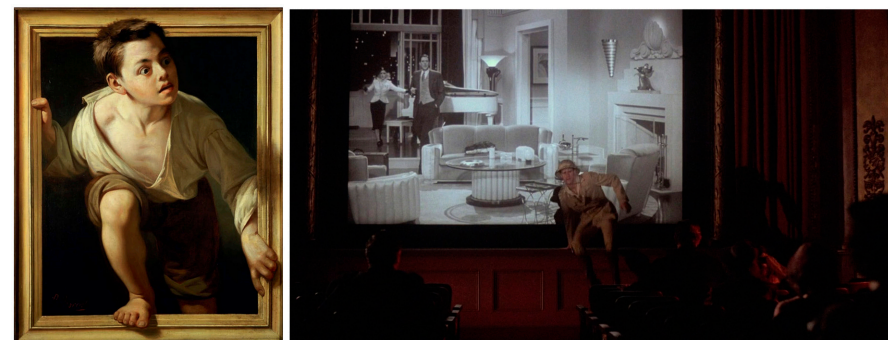


Fig. 5. *Huyendo de la crítica* (Pere Borrell del Caso, 1874) y fotograma de *La Rosa Púrpura del Cairo* (Woody Allen, 1985).

Sin embargo, la ruptura radical de la pantalla o ventana, permitiendo salir a los personajes, es otro trampantojo que devuelve a la superficie su condición de ilusión espacial ‘atravesable’. Como describe Jean Baudrillard, estos trucos visuales no tratan de confundirse con lo real, sino que producen un “*simulacro* con plena conciencia de juego” (Baudrillard 1978, 30); ‘mimando’ –en palabras del autor– la tercera dimensión, puesto que conserva sus

principios de artificio.

La pantalla no es en ningún caso algo atravesable, sino como considera Siegfried Krakauer, “un buen cuidado *fasto de las superficies*” (Krakauer 2006, 215) desde donde “desciende la superficie blanca, para que inadvertidamente, los acontecimientos de la escena espacial cedan su lugar a las *ilusiones bidimensionales*” (Krakauer 2006, 217).

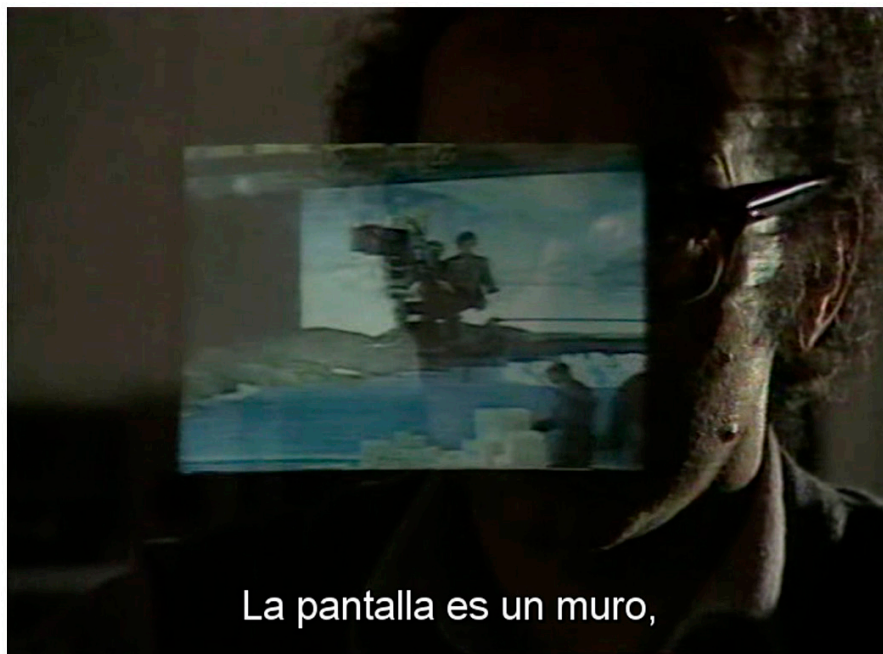


Fig. 6. Fotograma de *Histoires du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Este nuevo ‘trompe-l’oeil’ sólo se consigue en la oscuridad de la sala de cine, porque “la película exige por sí que el mundo reflejado sea el único. Se la habría de arrancar de todo entorno tridimensional; de no ser así, fracasa como ilusión” (Krakauer 2006, 222). De este modo, la sala de cine, cuando la proyección está en marcha, es el agujero negro que en la oscuridad de la habitación se traga a los espectadores, “ávidos de distracción” (Krakauer

2006, 218), y los expulsa “en la misma esfera de la *superficie* en la que uno ha sido forzado a echarse en falta a sí mismo” (Krakauer 2006, 219).

La metáfora del agujero negro en relación a la sala de proyección que realiza Krakauer, recuerda los comentarios del protagonista de *La mirada de Ulises* que, caminando por Delos relataba:

Levanté mi polaroid y apreté el botón. Y cuando la fotografía se deslizó fuera de la cámara, me sorprendió ver que no había registrado nada. Cambié mi posición y lo intenté de nuevo. *Nada*. Fotografías de *negativos vacíos del mundo*, como si mi mirada no estuviera funcionando. Continué tomando una fotografía tras otra (...) *los mismos cuadrados vacíos, agujeros negros*, (...) sentí que me hundía en la oscuridad (*La mirada de Ulises*, 1995).

En esta reflexión del ‘Ulises’ de Angelopoulos, uno se encuentra de frente al problema mismo de acreditar la mirada y la memoria, a través de la capacidad para capturarla o representarla. Pero Ulises necesita de un elemento para saber que su mirada “no está funcionando”; requiere del resto, de lo que queda: la *superficie negra* como plano irreductible, una “célula miniaturizada” (Baudrillard 1978, 7) –que tantos reconocen y critican en el ‘cuadrado negro’ de Malevich–; y que despojado de su función de reflejo de un espacio tridimensional, se auto-referencia como soporte y unidad de medida de la mirada, como asunto propio de la imagen cinematográfica –tal y como anhelaba el artista ruso–.

Al final de su viaje, el ‘Ulises’ de Angelopoulos se encuentra solo en una sala, frente a una superficie despojada: la pantalla en blanco. Ulises, mira y comienza a llorar; comprende que su mirada no falla, que aquella le devuelve el “asombro de su propia capacidad de ver” (Didi-Huberman 2001, 63); se enfrenta a una superficie sin proyección que le retorna su propia mirada, conteniendo todas las imágenes, “esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé” (*Scénario du film Passion*, 1982).

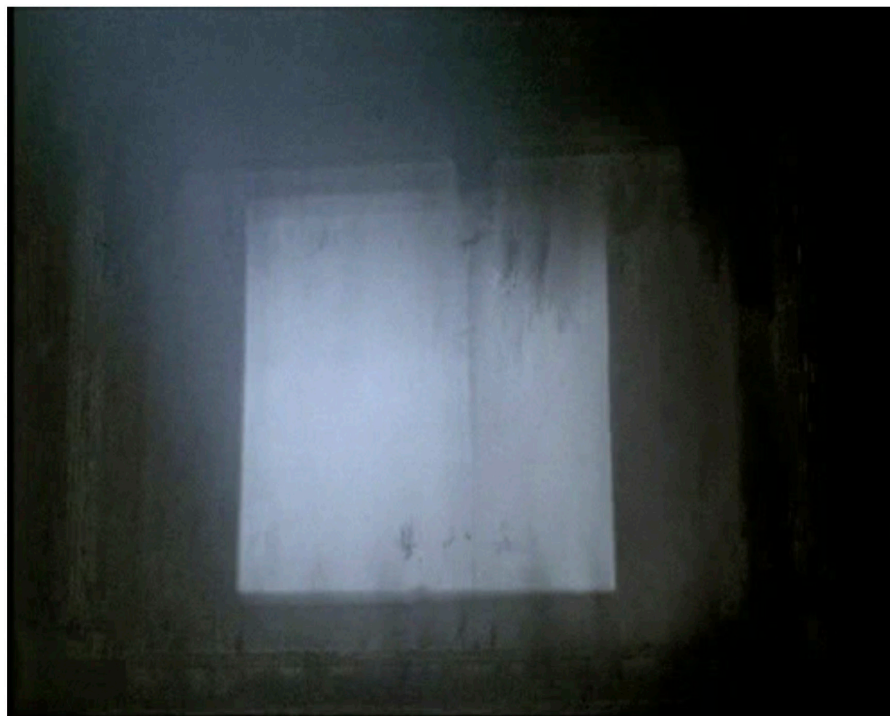


Fig.7. Fotograma de La mirada de Ulises de Theo Angelopoulos (1995).

La pensadora Susan Buck-Morss da un paso más, al asegurar que esta “empobrecida, lúgubre, superficial, esta superficie hecha de imagen es todo lo que tenemos como experiencia compartida” (Buck-Morss 2009, 42) y pone al frente de la vanguardia de los estudios visuales, no al que rechaza, ni al que busca ubicarse detrás de la superficie, sino a los que la habitan y trabajan en pro de su reorientación (Buck-Morss 2009, 42).

Anomalías

“La innovación de una superficie lisa y cerrada hizo posible la transparencia posterior del plano pictórico sin el que la representación del espacio tridimensional no habría sido posible” (Shapiro 1999, 23). Sin embargo, esta norma permanece ahora como pacto soterrado de universalización que

alimenta una mirada sobre-habituada.

Es precisamente esta *sobre-habituación* lo que no permite reparar en los procesos de producción de la obra y por tanto ayudar a una comprensión crítica de la misma.

Como ya defendería Christian Metz –entre otros que comparten y continúan sus investigaciones como Jean Baudry, Jean Louis Comolli o más tarde Stephen Heath, entre otros– el problema frente a la experiencia cinematográfica es la aceptación de un proceso ‘alucinatorio’ (Baudry 1980, 54) de percepción de las tres dimensiones sobre un soporte bidimensional, que se consigue a través del borrado deliberado de todos los elementos que puedan remitir a su proceso de producción, sus huellas.

Sin embargo, este *borrado* puede ser impugnado a través de la introducción de anomalías en los procesos habituales de construcción de la imagen, lo que Metz denomina ‘ángulo extraño’ (Metz 2001, 69), que según el autor *despiertan e informan*. Por lo tanto, para re-orientar la imagen, como demandaba Buck-Morss anteriormente, es necesario presentar un comportamiento inesperado dentro del modelo estandarizado de la representación, creando una ‘anomalía dentro del paradigma’⁸. Mostrar esta anomalía es “quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad (...). Una manera de abrir cualquier regla preestablecida al poder crítico de la excepción” (Brecht, Didi-Huberman 2008, 80).

La regla preestablecida sobre la condición de superficie, sustentada por toda la carga histórica de la representación, es la ilusión de profundidad y la transparencia del plano al negar de su opacidad.

(...) la idea de que la superficie de la tela está dotada -casi orgánicamente - de una vida propia, que está *viva*. Pero es justamente *un fantasma que no puede tomar cuerpo* sino en la abstracción, y que ha vivido siempre como una

8. “El descubrimiento comienza con la percepción de la anomalía; o sea, con el reconocimiento de que en cierto modo la naturaleza ha violado las expectativas, inducidas por el paradigma, que rigen a la ciencia normal.” (Kuhn, 2004: 103)

pequeña máquina de guerra contra la representación y la carga diegética, incluso en el cine.

De modo que, ante la imagen representativa, es difícil *sujetarse* verdaderamente a la superficie, investirse en ella como se haría en el espacio (Aumont 1997, 113).

Para sujetarse a la superficie, Bresson propone en sus escritos sobre cinematografía, someterse a la realidad de la pantalla, pensar ante todo en lo esencial, en el fin último, que es solo una superficie. “El fin es la pantalla, sólo una superficie. Somete tu película a la realidad de la pantalla” (Bresson 1975, 117).

Bresson no anima a saltar el muro, sino a someterse a su realidad bidimensional, agarrarse a la superficie para mostrarla.



Fig. 8. Fotograma de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002).

Una manera de someter la película a la realidad de la superficie es mostrar, por ejemplo, su ‘infinita delgadez’. Es casi imposible encontrar en toda la historia de la representación anterior a la imagen cinematográfica –salvo casos excepcionales de anamorfosis oblicua⁹ como *Los embajadores* de Hans

9. La anamorfosis oblicua es una representación en perspectiva distorsionada que requiere cambiar el punto de vista frontal, por el de canto, para la correcta visualización de la representación.

Holbein el Joven (1533)– el trampantojo de utilizar la propia superficie en escorzo, como ocurre al mostrar, en el caso de la pantalla, “la infinita delgadez de la película” (Aumont 1997, 113). Por la utilización de este recurso se hizo enormemente famosa la escena de *Citizen Kane* (1941), donde una pantalla en escorzo mostraba la frase ‘The End’. Si bien es cierto que la referencia a la pantalla en perspectiva es apuntada –aunque no de manera tan radical– en otras películas anteriores, el escorzo de Welles funciona como oxymoron: muestra la delgadez de la pantalla –representada– a la par que niega la delgadez de la pantalla en la que la proyección se posa –la pantalla de proyección–, descubriendo su casi *unidimensionalidad*, al llevar a esta superficie hasta el punto de vista de su canto.



Fig. 9. Fotograma de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941).

Otros modos de desactivar la ilusión de profundidad se apreciaban en la obra *Au Secours* (1929) de Abel Gance. El director francés descubre la superficie

de la imagen, estirando y contrayendo la proyección, como si se tratara de una epidermis elástica, flotando sobre un fondo negro.

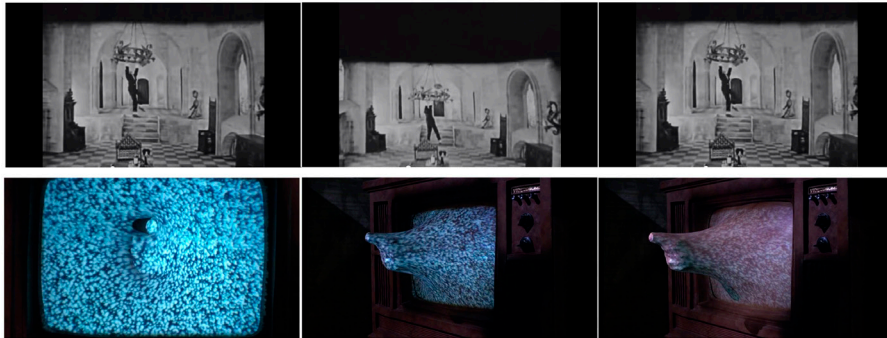


Fig.10. Fotogramas de *Au Secours* (Abel Gance, 1929) y fotogramas de *Videodrome* (David Cronenberg, 1983).

El sometimiento de la película a la realidad de la pantalla es todavía más profundo y radical cuando se muestra en el encuentro con su tope natural, haciendo presente la superficie lisa y homogénea, donde la ilusión de profundidad se enfrenta con su propia bidimensionalidad como muro, pues “su deriva sería necesariamente inacabable si no existiera siempre el recurso de reconducirla a su tope natural: la superficie - del cuadro o de la pantalla –primero y último dato material que nunca se olvida” (Aumont 1997, 113)–.



Fig. 11. Fotograma de *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001).

Esta situación arriesgada que caracteriza la imagen cinematográfica –en comparación a otras artes bidimensionales–, radica en atreverse a chocar frontalmente con la superficie del plano, para terminar definitivamente con su transparencia y permeabilidad.



Fig. 12. Fotogramas de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947).

El choque frontal que devuelve la imagen a su condición primera de superficie, es precisamente su incapacidad para romper la cuarta pared.



Fig. 13. Fotogramas de Orfeo (Jean Cocteau, 1950).

La transparencia de Bazin o la ventana albertiana se ven inevitablemente cuestionadas por la propia imagen; que, al estrellarse contra el plano de proyección, funciona a modo de parodia de sus propias leyes, estableciendo un equilibrio entre ‘sumisión’ y ‘transgresión’ (Baudrillard 1978, 45), que constituye el verdadero desafío.

Una de las escenas paradigmáticas en las que puede apreciarse esta singularidad, es la del *Orfeo* de Jean Cocteau. Orfeo presencia cómo su propia muerte –personificada en una mujer– atraviesa un espejo, mientras él intenta inútilmente seguirla al ‘otro lado’, arremetiendo a golpes contra este espejo-pantalla, donde la ha visto desaparecer. El *desdoblamiento*¹⁰ está presente en todo momento mediante un diálogo entre la imagen y el reflejo, así como entre el espacio de representación –proyección– y el ‘otro lado’.

10. Susan Sontag en *Estilos Radicales* escribe un artículo analizando la película de Bergman *Persona*. En este análisis centra el problema de la película en el desdoblamiento: “El tema es el del desdoblamiento; las variaciones son aquellas que emanan de las principales posibilidades de dicho tema (tanto en el plano formal como el psicológico), o sea, la duplicación, la inversión, el intercambio recíproco, la fusión y la fisión, y la repetición.” (Sontag 1984, 147) La relación entre el *Orfeo* de Cocteau y *Persona* es tremendamente estrecha y se analizará más adelante en este artículo.



Fig. 14. Fotogramas de Orfeo (Jean Cocteau, 1950).

Este desdoblamiento resulta especialmente complejo, en lo que a la dialéctica entre lo ‘real’ y lo ‘representado-proyectado’ se refiere, cuando Orfeo consigue entrar en el ‘otro mundo’ para buscar a su amada. Cocteau representa el ‘otro lado’ convirtiendo a Orfeo en imagen proyectada dentro de la propia película. Heurtebise, el ángel que le guía en el camino, aparece delante de esta proyección, inmóvil, mientras Orfeo camina por la pantalla proyectada que Heurtebise tiene detrás, desdoblado el espacio. El personaje vivo se convierte en proyección que camina en la superficie de una pantalla, convirtiendo la imagen proyectada en sujeto personificado y vivo. Esta inversión de la condición pasiva de la pantalla, provoca un ‘giro del sistema panóptico’ (Baudrillard 1978, 57) enunciado por Jean Baudrillard, y que años más tarde repetiría Godard al afirmar que “en la televisión, no ven nada; no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, les dan la espalda, la imagen está detrás, no pueden verla. Es la imagen la que los ve” (Scénario du film *Passion*, 1982), la que mira.

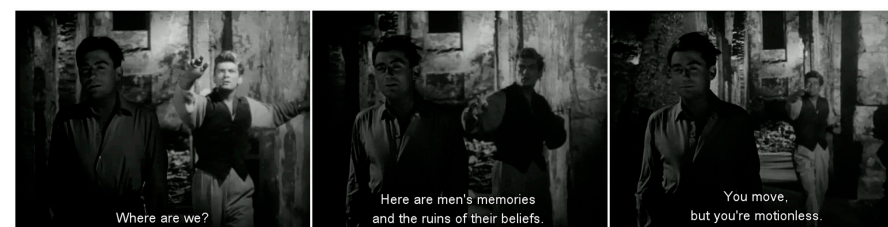


Fig. 15. Fotogramas de Orfeo (Jean Cocteau, 1950).

Así, el muro ya no es una superficie para atravesar, sino que se presenta con “un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el mirante” (Didi-Huberman 2010, 94).

Si Baudrillard plantea una reflexión más crítica centrada en la inversión del sistema de vigilancia, lo que parece destilarse en el Orfeo de Cocteau es una posición de acercamiento a un necesario diálogo en el desdoblamiento, que reconcilia ambas posiciones, cercana a los postulados posteriores de Georges Didi-Huberman que afirma que “lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira (...) Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos. Ineluctable paradoja” (Didi-Huberman 2010, 13).



Fig. 16. Fotogramas de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

Ingmar Bergman toma el relevo de esta cuestión filosófica que plantea Cocteau en su más conocida obra: *Persona*. El director sueco expresa la quintaesencia de esta *singularidad* que da capacidad de ‘mirada’ al mundo bidimensional de las imágenes a través de un plano-contraplano que se posiciona por primera vez, no delante, ni detrás, ni fuera de campo, sino en el lugar exacto desde donde las imágenes observan al espectador.

Sobre un fondo neutro, un niño se acerca al objetivo, a la superficie, posando su mano sobre ésta, hace patente este muro infranqueable. Sobre este recurso, ya utilizado en numerosas ocasiones en la historia de la cinematografía, Bergman añade una imagen consecutiva que determina el

cambio radical de punto de vista. En la siguiente escena, con la mano del niño como referente de caché/continuidad, se muestra el rostro proyectado de una persona. Este cambio de plano permite comprender que, de hecho, es la imagen la que está mirando al niño en la anterior imagen, posicionando al espectador por primera vez, en la mirada de una superficie-observante. Para Godard esta *imagen-observante* constituye incluso una forma capaz de pensamiento, “un pensamiento que forma, una forma que piensa” (*Histoires du Cinema*, 1988-1998).

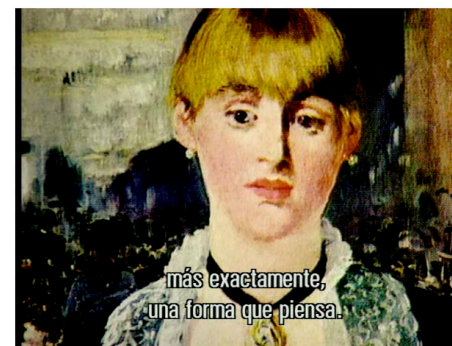


Fig.17. Fotograma de *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Si al Ulises de Angelopoulos le miraba su propia mirada, al niño –alter-ego de Bergman – le mira la superficie proyectada: mirar se convierte por tanto en un acto dialéctico en el que “para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse (...)” (Didi-Huberman 2008, 12).

Llegados a este punto, sería casi imposible no recordar la famosa escena de *El show de Truman*. El personaje que vive dentro de una ilusión representada, un enorme plató de televisión desde donde es observado por el mundo entero –comparada en numerosas ocasiones al mito de la caverna de Platón– decide alejarse hacia el horizonte, sospechando la ilusión donde vive y persiguiendo su libertad. Truman encuentra finalmente el límite de la ilusión escenográfica al *chocar frontalmente con la superficie pintada* donde

se hace presente el falso cielo, la escenografía, el *embuste*. Truman acaricia la superficie para comprobar su materialidad y la superficie le devuelve la prueba del artificio y una puerta de salida.



Fig.18. Fotogramas de *El show de Truman* (Andrew Niccol, 1998).

Ahora bien, para “hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (Didi-Huberman 2008, 77), es necesario un ‘distanciamiento’ desde donde se *reformulen* sus normas. “En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de *mirada crítica* sobre la historia (...) consistente en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (Brecht, Didi-Huberman 2008, 79).



Fig. 19. Fotogramas de *Labyrinth* (Jim Henson, 1986).

Paradójicamente este ‘distanciamiento’ –extrañamiento– de la imagen se produce en el acercamiento a su superficie. La imagen bidimensional, una ilusión habituada a la distancia, en el imperativo de un “*noli me tangere*”, requiere del contacto para hacer presente su materia intraspasable, siempre

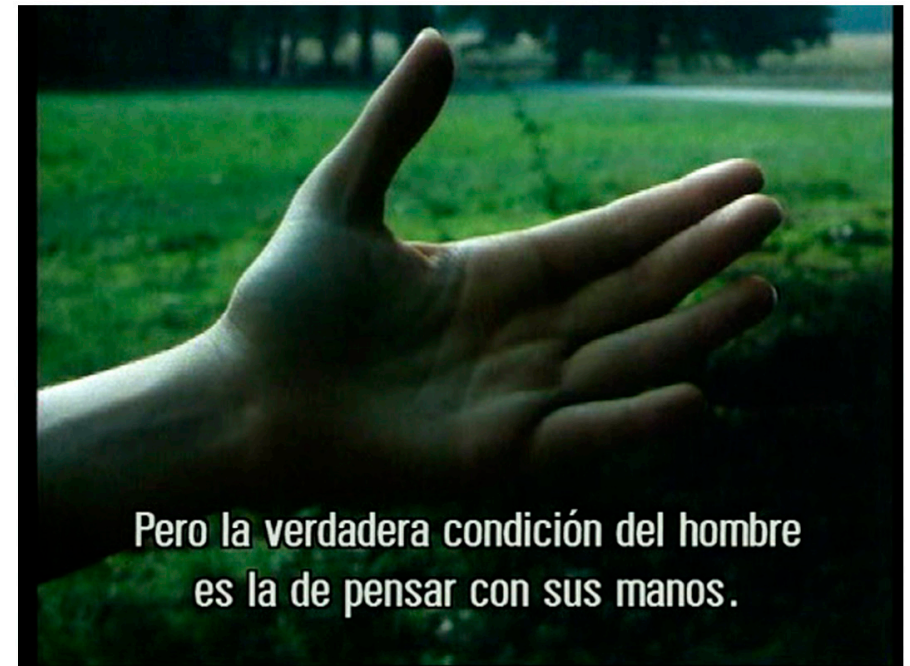


Fig. 20. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Orfeo* (Jean Cocteau, 1950), *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982), secuencia de *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962).

de frente, *sur-face*¹², y a ser posible con las manos, como se avisa al *Orfeo* de Cocteau antes de atravesar el espejo, o como enunciaba Godard en *Histoires du Cinema*.

“En ese momento crítico por excelencia –corazón de la dialéctica–, el choque aparecerá al principio como un lapsus o como lo ‘inexpresable’, que no será siempre pero que, durante un instante, forzará el orden del discurso al silencio del aura” (Didi-Huberman 2010, 115). Y en ese silencio del aura se mostrará la imagen tal y como es: esta imagen-superficie que es toda nuestra experiencia compartida (Buck-Morss 2009, 42).

El choque frontal con la superficie de la pantalla cinematográfica, desactiva su propósito fundamental asociado a la ilusión de profundidad porque, precisamente, en lugar de eliminarla, la hace aún más presente –muestra sus normas y estrategias– y la “somete al poder crítico de la excepción” (Didi-Huberman 2008, 80). Esta operación sirve para cuestionar “el modelo de superficie, como representación abstracta de la razón” (Buck-Morss 2005, 215).

Si Malevich defiende la “libre navegación de las superficies en el plano” (Nakov 1996, 130), para afirmar que la verdadera misión de la humanidad es “superar el peso óseo que ata nuestro espíritu a la tierra” (Shatskikh 2010, 91); deja el problema de la representación tendiendo a infinito, convirtiendo el plano de representación en un ‘campo’¹³ de libre navegación y multiplicando la ilusión del espacio tridimensional hasta una escala inabarcable.

Bergman, Cocteau o Godard parecen advertir en las imágenes, sin embargo, que “no sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que

12 Susan Buck-Morss utiliza también este juego de palabras en francés en el que *surface* –superficie– se puede descomponer en *sur* (en) y *face* (cara), ‘en la cara’.

13 En el prólogo de *Escritos: Malévich* (1996), Nakov realiza un análisis sobre la relación del espacio suprematista y el concepto de ‘campo’, apoyándose en el trabajo de científicos como Minkowski, Lorentz y más tarde Einstein, así como en los postulados filosóficos de Uspenski.

tomar posición” (Didi-Huberman 2008, 12). Las anomalías o excepciones permiten recordar que, en efecto, existe una norma y quizás así, haciéndola presente, se pueda re-orientar y construir la imagen en el punto desde donde pueda emerger una nueva cultura, como pedía Buck-Morss.

(...) Encuéntrenlo sorprendente, aunque no sea singular

Inexplicable, aunque sea ordinario

Incomprensible, aunque sea la regla.

Incluso el acto más pequeño, simple en apariencia
¡Obsérvenlo con desconfianza! Sobre todo lo acostumbrado

¡Examinen la necesidad!

Se lo rogamos encarecidamente:

¡Que no les parezca natural lo que se produce sin cesar!

Que en esta época de confusión sangrienta
De desorden instituido, de arbitrario planificado
De humanidad deshumanizada,
Nada se pretenda natural, a fin de que nada
Se diga inmutable.

La excepción y la regla (Bertolt Brecht, 1930)



Fig. 21. De arriba a abajo: *Histoires du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), *El show de Truman* (Andrew Niccol, 1998), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

Referencias

- Agamben, Giorgio (2006) *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudry, Jean (1980) "The apparatus" en *Apparatus, Cinematographic apparatus: selected writings*. Nueva York: Tanam Press. ed. por Theresa Hak Kyung Cha pp.41-62.
- Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadres: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bresson, Robert (1975) *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Brecht, Bertol (1984) "La excepción y la regla" en *Teatro Completo II*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Buck-Morss, Susan "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda*, n° 9, (julio-diciembre, 2009): 19-46.
- Buck-Morss, Susan (2005) *Estética y Anestésica*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Comolli, J.L (2010) *Cine contra espectáculo+ Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición* Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira* Buenos Aires: Manantial.
- Eisenstein, Sergei (1931) The dinamic square en *Close-up*, Vol.VIII, n°1 (Marzo, 1931): 2-17.
- Gubern, Román (1996) *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Jay, Martin (2007) *Ojos abatidos*. Madrid: Akal S.A.
- Krakauer, Siegfried (2006) *Estética sin territorio*. Murcia: José Lopez de Albadalejo.
- Malevich, Kazimir (1996) *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- Malevich, Kazimir (2002) *Painterly laws in the problems of Cinema: Malevich and Film*. Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Metz, Christian (2001) *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Shapiro, Meyer (2009) "On some problems in the Semiotics of Visual Art: Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte". En *Semiótica*. Volume 1, Issue 3, (November 2009): 223-242
- Shatskikh, Alexandra (2010) "El cosmismo supremático de Kazimir Malevich" en catálogo *El Cosmos de la Vanguardia Rusa*. Arte y Exploración Espacial. 1900-1930. Santander: Fundación Botín.
- Sontag, Susan (1984) *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Tupitsyn, Margarita (2002) *Malevich and Film*. Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.